

# Semnalul fotografic

## O analiză în marginea teoriei semiotice în fotografie

— SEBASTIAN BOȚIC —

**T**EXTUL de față pleacă de la analiza semiotică a fotografiilor propusă de Barthes (1961, 1964), încercând să reliefeze locurile în care, deși corecte conceptual, poziția barthesiană este prea rigidă. Direcția noastră constă în a spune că regulile de compoziție a imaginii se comportă ca o combinație de semne întreșesute ce generează un text. Format din elemente denotative și conotative, textul devine, privit ca relație a elementelor conotative, un cod (Sebeok, 1993: 24). Ignorarea fotografiilor ca o astfel de instanță, împreună cu toate consecințele logice ce se desprind de aici, constituie, vom încerca să demonstrăm, una din scăpările interpretării barthesiene.

Partea a doua a lucrării arată cum, folosind semnalul, definit ca semn care natural sau convențional declanșează o reacție din partea unui receptor (Sebeok, 1993: 195), fotografii urbane din zorii modernității au reușit să medieze între două lumi diferite, orașul tumultului și a tehnologiei galopante, pe de o parte, și calmul pastoral al ruralității, pe de alta. Acest exercițiu, nicidecum dezinteresat, este simultan o experiență democratică și factor important pentru dezvoltarea urbană.

Ultima parte este gândită mai degrabă ca un studiu de caz, unde, urmând analiza semiotică amendată a lui Barthes, vom încerca să arătăm racordul fotografiei române Nicolae Ionescu la curentul internațional expus anterior. Deși vom analiza creația sa fotografică în ansamblu, fotografia Bulevardul Regina Elisabeta în 1932 va servi drept dezvoltare amănunțită.

### 1.1. Despre cod, semn și text în abordarea semiotică a fotografiei la Barthes

În *Rhetoric of the Image*, Barthes (1964: 269–70) își propune, urmând abordarea semiotică, să răspundă la o serie de

întrebări ce privesc relația specială ce se instaurează între semnificație și imagine. Liminar, *semnificația* este definită ca o relație ce se stabilește între o formă și referentul ei (Sebeok, 1993: 195) sau, mai exact, între *semnificant* – parte a unui semn care face trimiterea, *forma* – și *semnificat* – partea la care se face trimiterea, *referentul*. Pentru a limita domeniul relativ vast al ipostazelor fotografice, prin asta înțelegând atât „subiectele alese”, cât și modul lor de „tratare”, Barthes (1964: 272) alege pentru interpretare o fotografie publicitară care dezvăluie trei niveluri ale mesajului comunicat: un mesaj lingvistic, unul iconic codat (*coded iconic message*) și, în fine, unul iconic ne-codat (*non-coded iconic message*). Ultimul, înțeles de autor ca un mesaj ne-codat, reprezintă „aranjamentul” obiectelor reale ce intră în câmpul aparatului de fotografiat; relația dintre semnificat și semnificant în acest caz pare a fi cvasi-tautologică și, ca urmare, nu există un cod immanent mesajului transmis. Consider că această poziție nu poate fi susținută, întrucât pare a anula importanța regulilor de compoziție în structurarea codului semiotic.

Modul în care fotograficul așază obiectele în scenă formează un *text*, o „țesere” de semne, cu scopul de a comunica ceva. De regulă, primul mesaj căutat este cel de stabilitate a ansamblului. Imaginați-vă o linie trasată pe o pagină albă, la o distanță de 2/3 de marginea superioară a colii de hârtie. Această minimală compunere conferă, prin raportare la o linie poziționată la jumătatea colii, senzația de greutate, că „stă”. Sigur, un exemplu banal și în racursi, însă multitudinea de reguli de compoziție formează un sistem menținut în coeziune de însuși relațiile pe care le instituie. Sebeok (1993: 24) descrie ipostaza prin care *codul* cartezian generează un *text* de amenajare urbanistică a zonei centrale din Manhattan.

Cu toate că Barthes pare a dezavua capacitatea regulilor de compoziție de a forma un cod, el are dreptate atunci când amintește de simultaneitatea citirii mesajului perceptual și cultural (Barthes, 1964: 273). Urmând direcția structuralistă, ne apare ca evidentă, în lectură barthesiană, o anume subordonare a mesajului perceptiv față de cel simbolic care crește, ca o grefă, pe acesta. Totul se rezumă la a spune că, în fapt, cele trei categorii de mesaje enunțate inițial pot fi mai bine approximate ca lingvistic, denotativ și conotativ, unde nivelul denotativ este reprezentat de ansamblul de obiecte înțeles ca *suport*. Din nou, problema compoziției fotografice este ignorată, în măsura în care denotația este individuală și nu de ansamblu. Fotografia are un caracter analogic greu de eludat, de aici și tentația de a ne prevala mai degrabă de caracterul ei denotativ. Unele obiecte pe care le regăsim în fotografie sunt *autoreferențiale*; ele nu spun mai mult decât propria lor poveste, și, așa cum vom vedea, existența lor este salutară. Altele, dimpotrivă, oferă mai mult decât propria lor răsfrângere interioară, dar, ceea ce trebuie reținut, ansamblul lor oferă „întreaga” narațiune. Vreau să spun că există fotografii unde aranjamentul, compoziția, are propria ei semnificație, așa cum, de altfel, și Barthes (1961: 201) concede. Ceea ce nu acordă însă fotografiei este semnificația *întregului* ansamblu, nu doar a părților citite ca ansamblu. Bunăoară, compoziția unor „obiecte” ca o fereastră a cărei vedere coboară spre o podgorie, în fața ferestrei un album de fotografii, o lupă de citit și o vază cu flori îi oferă lui Barthes (1961: 202) prilejul de a localiza detectivistica scena: suntem la țară, într-o casă de burghezi (vaza de pe masă) al cărei stăpân este probabil în etate (lupa de vedere) care își retrăiește o parte din tinerețe (albumul de fotografii).

Problema cu acest tip de lectură, oricât de penetrant ar fi, este aceea că oferă o încărcătură *singulară* obiectelor; fiecare dintre ele are o conotație, un semn sub care stă. Sentimentul meu este că, poate chiar și în acest exemplu, relația spațială dintre obiecte, echilibrul în care ele se regăsesc, are o semnificație care așteaptă să fie relevată. Barthes (1964: 277–8, 1961: 196) greșește, din nou, atunci când refuză să-i acorde fotografiilor aceste reguli de compoziție imanente ce fac sens, care au semnificație, atribute pe care, de altfel, nu ezită să le concedă picturii. Desenul, chiar și denotativ, este guvernat de reguli de compoziție (*rule-governed transpositions*) la cel puțin trei niveluri (Barthes, 1964: 277), primul fiind chiar existența lor. Am demonstrat, cred, că relația ce se stabilește între obiectele aflate într-o compoziție de tip „natură moartă” este, în sine, un cod; preluarea analogică în fotografie nu poate decât să păstreze caracterul original. Al doilea nivel necesită o cezură între semnificat și semnificant, în sensul în care desenul are un grad de reproducere – juxtapunerea cu modelul real transpus – redus, în timp ce fotografia nu poate interveni în compoziție decât prin efecte post-instantanee. Altfel spus, Barthes (1964: 277) concede picturii/desenului un stil, denotația fiind mai puțin „pură” decât în cazul fotografiei. Analiza este corectă, concluzia nu. Faptul de a fi mai puțin denotativ nu implică lipsa de denotație din partea fotografiei. Admitem că, pentru ochiul puțin exersat, un desen își decelează mai ușor semnificația, este mai cognoscibil decât o fotografie. Dar asta nu spune, în fond, mare lucru. Ultimul argument, ultimul nivel de demarcație, îl reprezintă necesitatea uceniciei în deprinderea calităților de pictor, desenator. Apare ca evident un imperativ similar în cazul fotografiei și nu consider că este necesară o demonstrație în acest sens.

„Paradoxul fotografic“ rezidă (Barthes, 1961: 198) în coexistența a două mesaje, unul necodat, fotografia analogă, și unul codat, „arta“ fotografiei. Barthes (1961: 200) acționează bizar atunci când judecă „compoziția“ fotografică ca o modificare a realității, ceea ce și este, fără a înțelege resortul asemănător din pictură. Într-adevăr, fotografia tinde să fie percepută mai degrabă denotativ, de unde și „pericolul“ fotografiilor truate. Dar asta nu exclude, din fericire, existența codului, prin simplul fapt că fotografia este mai mult decât un „instantaneu“. Într-un articol interesant, Singer (1977: 41–2) arată cum, în fapt, o fotografie nu este o imagine fidelă a realității. Argumentul său se sprijină pe faptul că realitatea ne este revelată, mereu, printr-o relație spațială. Prin imobilitatea percepției și încastrarea ei într-un cadru ce elimină vederea periferică, fotografia schimbă obiectul, schimbând modul prin care îl privim.

Unde Barthes (1964: 278–9) are dreptate, și o face magistral, este înțelegerea fotografiei ca experiență tributară, mereu încorsetată, relației între *aici-acum* și *acolo-atunci*. Deși denotă un moment precis în timp, uneori cu o exactitate aproape neverosimilă – perfect diferită de cea a unui desen (când e „făcut“ desenul: când artistul și-a ales tema, când l-a început, când l-a terminat sau când l-a expus?!), fotografia va trimite permanent la un moment care nu mai poate fi recuperat. Psihologic, fotografia poate să trezească sentimentul nostalgiei mai ușor decât o pot efectua alte medii – în discuție aici, pictura. Apropiindu-ne mai mult de tema propusă, constatăm că una din observațiile barthesiene (1964: 282) de profundă acuitate rămânea cea referitoare la relația denotat-conotat în interiorul *textului* mesajului. Lexicul, înșiruirea necontingentă a semnelor, cuprinde, firesc, elemente denotative și conotative. Suntem obișnuiți să înțelegem că, în măsura în care tot mai multe elemente devin conotative, vom acorda un nivel superior de interpretare a mesajului; încărcătura simbolică crește odată cu frecvența conotativă a elementelor din lexic. Cu toate acestea, există o limită care nu poate fi depășită: pentru ca discursul să funcționeze, ca să aibă sens, câteva semne trebuie să rămână denotative. Semnificația inițială a unui semn, *denotatum*-ul său, reprezintă o categorie anume.

Sebeok (1993: 24), bunăoară, vorbește despre semnificația denotativă a cuvântului *pisică*, ce este, de fapt, *pisicita-tea*, o imagine mentală prototipică marcată de trăsături distinctive specifice. Atunci când ajungem, așa cum face Barthes (1964: 281), la decelarea *italinicității* dintr-o imagine, parcurgem o transbordare a înțelesului prin conotație. Problema care trebuie însă evitată aici este cea a *esenței*. Nu ne interesează care este esența *pisicătății*, bunăoară, ci cum funcționează ea. Pe lângă miza filosofică pronunțată, lunga confruntare dintre existențialiști și nominaliști, lucrul care trebuie avut acum în vedere este contextul cultural al lectorului. Conotația se adresează celor ce au reperi necesare lecturii ei. Barthes (1961: 195) înțelege că relația dintre emițător și receptor se înscrie în această traiectorie sociologică.

## 1.2. Orașul fotografiilor

Am văzut mai sus că relația de co-dependență dictează raporturile dintre denotație și conotație la nivelul lexical al semnificației și știm de „paradoxul fotografic“ barthesian. Ca urmare nu este greu să înțelegem că preponderența denotației în lexicul mesajului, în cazul nostru „veridicitatea“ fotografiei, este un instrument puternic de modelare sociologică. Hales (1984: 2), autorul de care ne vom sluji în continuare, amintește cum fotografii începutului de secol XX utilizează o varietate de procedee tehnice pentru a transforma lentila aparatului în instrument revelator al adevărului. În cartea sa, care oglindește relația dintre fotografi și dezvoltarea urbană, *Silver Cities: Photographing American Urbanization, 1839–1939*, Hales (1984: 421) enunță cele două mari traiecte pe care se va înscrie fotografia urbană a secolului XX. Pe de o parte, avem imaginea progresistă a unui oraș mutabil a cărui dinamică va fi trasată de statisticieni, politologi, urbaniști, într-un cuvânt de *specialiști*. În sarcina lor va cădea ritmul dezvoltării și experiența expansiunii spațiale. Pe de altă parte, avem o viziune formalist-modernistă a unui oraș cu legile sale interne, inexorabil și omnipotent, indiferent la voința specialiștilor și mult prea complex pentru a fi rezolut înțeles. Și aceasta este o viziune dinamică asupra orașului, dar accentul se mută pe sensibilitatea individuală a „celor trei e-uri“: să exploreze, să experimenteze, să exprime (Hales, 1984: 422).

Privit așa, orașul este o matrice de elemente interconectate, în care fotografi-ei îi revine rolul de a ilustra, integral și fără selecție, toate aceste ipostaze urbane. Geografie, muncă, viață de familie, program de locuințe și rezidență, viață de noapte, guvernământ, toate fațetele vieții urbane se regăsesc în obiectivele fotografiilor.

Fotografia devine vehiculul vizual al experienței democratice (Hales, 1984: 3), văzută atât ca ranforsare a tradiției politice, cât și ca mod de dispersie omogen în câmpul social. Rolul ei este de acomodare, de mediere, între două lumi diferite și antinomice până la un punct. Este vorba despre orașul tumultuos care întâlnește calmul pastoral al ruralității; și asta nu e câtuși de puțin o formulă metaforică. Orașul american al primilor fotografi urbani, situat undeva între 1839 și 1870 (Levine, 1985: 381), era aglomerat și zgotos. Atenuarea acestor tare s-a făcut prin alegerea unor „subiecte“ familiare și confortabile care să facă tranziția posibilă. Atunci apar și perspectivele plonjante (*bird's eye perspectives*), odată ce acoperișurile clădirilor au fost cucerite. Aparatul de fotografiat devine un *cordon sanitaire*, excluzând problemele inerente marilor aglomerări sau abordându-le într-o manieră insolită care, mai repede decât o condamnare, oferea un spectru simpatic pentru soluționarea lor. Manipulatori taciturni, fotografii urbani au ghidat interesul public spre valorile sociale elitiste și, prin cadrele perfect stăpânite prin obiectivul aparatului de fotografiat, au creat o ordine acolo unde haosul domnea (Levine, 1985: 380).

Lucrarea lui Hales uzează ca metodologie abordarea semiotică pentru a arăta, prin semne și simboluri, cum comportamentul urban este influențat de

percepție și estetică. Levine (1985: 382) recunoaște în asta modul de abordare a lui Barthes, căruia Hales îi este profund tribut, dar cheia de citire o reprezintă înțelegerea fotografiilor nu ca produs al mediului cultural, ci, mai aproape, ca generatori de noi valori. Fotografiile sunt lexicul noi lumii, lumea „Orașelor Ideale“, dar Barthes este părăsit atunci când, din perspectiva istoricilor care folosesc ca instrument de sondare semiotică, fotografiile sunt „metafore, rar analogii și, chiar mai puțin, dovezi istorice suficiente“ (Lesy, 1975: 3).

## 2.1. Nicolae Ionescu, promotor al dezvoltării urbane

Ceea ce resimțim imediat în fața fotografiilor lui Ionescu este caracterul lor exclusiv urban. Cu excepția unei fotografii din 1927, în care apare interiorul unui local din cartierul Crucea de Piatră, aparatul fotografului găsește numai ipostazele spațiului public. Pentru că, asemeni „fotografiilor urbani“ americani, orașul este mediul care trebuie apropiat din punct de vedere sociologic; orașul, în toate ipostazele sale, iată miza fotografiei ionesciene, așa cum voi demonstra în textul care urmează.

Care ar fi, la o analiză atentă, subiectele predilecte ale fotografului interbelic? Cred că nu greșim dacă aproximăm



Imaginea poate fi vizualizată grație proiectului PHOTHEREL-*Minerva* care are ca obiectiv preservarea Patrimoniului Fotografic European (**Photographic Heritage E-learning**).

două direcții principale. Prima, și cea mai numeroasă, țintește armonizarea forțelor latente în modernitatea românească, un țărănism idealizat și dominant și un cosmopolitism oarecum timid, dar de foarte bună calitate. Dacă ne gândim la seria fotografiilor cu Târgul Moșilor în sărbătoare, la instantanele cu vânzătorii ambulanți, la fotografiile cu obiceiurile rituale, *Steaua*, *Sorcova*, *Călușarii*, nu putem neglija acest sentiment de permanență, de obicei rural ce supraviețuiește la oraș, de bună continuitate românească. Spre exemplu, *Sorcova* anului 1930 oferă toate ingredientele pentru a liniști spiritele celor speriați de industrializarea și birocratizarea mediului urban: în prim-plan, doi copilași adorabili care sorcovesc un bărbat la vârsta

maturității, îmbrăcat gros, dar simplu, după obiceiul țărănesc, a cărui privire caută ceva peste fotograf, mult în stânga. Este imaginea arhetipală a ciobanului meditativ, cu cușmă groasă, mustață bogată și un zâmbet calm și meditativ ușor schițat. Fundalul ne dezvăluie case simple, cu un singur cat și ferestre înalte, ritmate din loc în loc de porțile mari, din lemn masiv, fruste și stabile. Nimic din frumusețea obiceiului nu e alterat, pare a ne spune fotograf, nimic nu s-a pierdut aici, în mahalalele bucureștene.

Mai există o componentă, puternic sădită și indispensabilă în inima țărânului român, care nu poate să lipsească din acest formidabil exercițiu de acomodare culturală întreprins din spatele lentilei aparatului: religia. Bucureștiul este orașul bisericilor, încă din timpurile în care turlele lor dominau necontestat peisajul așezării. *Mănăstirea Antim* este o fotografie ca o icoană: realizată din portalul întunecos al clădirii, biserica se profilează curat pe cer. O sărbătoare a credinței în lumină. *Moaștele Sfântului Dumitru*, un alt exemplu din 1928, ce preia procesiunea ce urcă Dealul Patriarhiei, asigură continuitatea ritualului religios, dar, concomitent, subliniază sfinții protectori ai locului. Bucureștiul este un oraș cu tradiție, nu un loc uitat de Dumnezeu – iată mesajul ce se desprinde treptat din imagine.

Odată ce Ionescu ne-a asigurat că nimic din farmecul autohtonismului românesc nu s-a pierdut, e momentul să încercăm un pas spre nou. Iată-ne într-o benzinărie a anului 1928, în care suntem încadrați de un automobil cu un decupaj sobru și elegant și, surpriză!, de un măgar călărit de un tânăr în port popular ce ține în mână o sticlă cu gaz lampant. Benzinăria devine un loc de întâlnire a celor care își permit o mașină, dar asigură și caselor neelectrificate confortul de care au nevoie.

E timpul să privim marile bulevare pentru a înțelege destinul orașului. Evident, nu toate sunt la fel. În timp ce *Bulevardul Regina Elisabeta* și *Calea Victoriei* trăiesc într-o cochetărie pariziană relația cu spațiul public, un loc al întâl-



nirilor și al promenadei, un focar de oameni, trăsură și mașini, *Bulevardul Magheru* afișează o sobrietate funcționalist-modernistă. Fără șicane, la altă scară decât precedentele, viața oamenilor se dezvoltă într-un mediu fără surprize și decepții, fără bucurii neașteptate sau tristeți adânci. La fel de curat și senin ca fațadele ce-l străjuiesc, Magheru depune mărturie pentru un alt București, cu care trebuie să învățăm să dialogăm fără angoase. Asta e rolul meu, pare a spune Ionescu, de aceea escaladez acoperișuri imposibile sau terase înfricoșător de înalte: pentru a vă arăta că putem să ne obișnuim și, aici e miza, să ajungem să iubim acest oraș.

## 2.2. Analiza fotografiei Bulevardul Regina Elisabeta în 1932

Urmându-l aproape pe Barthes (1964: 270), primul mesaj al fotografiei este lingvistic. Codul din care acest mesaj pleacă este împrumutat din cunoașterea alfabetului și a abilității de citire a limbii române. Firmele luminoase sunt perfect decupabile de bulevardul scufundat în noapte și permit o descifrare imediată; ele anunță prezența unor cinematografe și, uneori, titlurile filmelor care se joacă. Numărăm cel puțin 8 săli de cinematograf al căror nume – Regal, Femina, Capitol, Palace, Bizantin, Trianon, Forum – fac trimiterea la o experiență istorică excepțională. Aveam deja două moșteniri, una latină (Capitol, Forum) și una bizantină (Bizantin), toate înfășurate în purpura regalității (Regal, Palace). Unde suntem până aici? Pe o stradă cu multe cinematografe care joacă, după toate aparențele, filme diferite; un oraș mare, cu o viață culturală

accentuată. Limba aparține spațiului indo-european, fondul latin. Legația bizantină depune mărturie pentru o localizare precisă, balcanică, a unei limbi latine: suntem în România.

Odată ce depășim mesajul lingvistic, ce vedem? Avem, simplu spus, imaginea unei străzi. Elementele ei sunt firmele luminoase, înțelese acum ca obiect, mașinile staționare, strada și trotuarul, a căror îmbrăcăminte este diferită, respectiv piatră cubică și covor asfaltic, stâlpii electrici și casele cu front continuu, de regulă cu parter și două etaje înalte. Sistemul în care sunt așezate determină o compoziție ușor lizibilă. Fotografia este luată dintr-un unghi care îi permite ca punctul de fugă a străzii să fie escamotat de stâlpul de telegraf, poziționat la 1/3 de marginea laterală stânga a cadrului. Există, deci, o conotație a fiecărui element, dar și al ansamblului. Firmele luminoase dau măsura unui mediu flamboiant și modern, mașinile mărturisesc progresul tehnicii, în timp ce fațadele caselor amintesc intervențiile haussmanniene din Paris. Bucureștiul are toate ingredientele unei capitale europene. La nivelul compoziției, semnalul este dat de stâlpul electric din primul plan, care, prin modelatură și elansare, afirmă caracterul progresului tehnic ce a făcut posibilă dezvoltarea urbană; în spatele lui se ascunde punctul de fugă a străzii care nu ne este accesibilă vizual, ceea ce semnifică că acest progres nu își cunoaște limitele. Aproape perceptiv, dar îndepărtat fizic, de partea cealaltă a străzii găsim o firmă luminoasă înaltă, proiecție parcă a stâlpului din plin plan. Epură radiantă a fontei ce-l îmbracă pe primul, avem simbolul funcționării lui, crearea de lumină în întuneric, apropierea spațiului prin lumină și stăpânirea lui. Simultan finită

și infinită, compoziția proiectează o semnificație rafinată.

Tehnica fotografică aplicată aici este cea cu timp de expunere prelungit. Urmele farurilor de mașină se citesc ca tra-soare de lumină ce ghidează privirea în lungul străzii. Fotografia își pierde, deci, caracterul ei analogic. Ea nu e o imortalizare în sensul a ceva ce noi, în locul fotografului, am putea simți. Lectura pozei devine acum dihotomică, limita celor două medii materializându-se în stâlpul electricizat. La stânga avem o imagine statică, un trotuar lat, perfect gol și spălat de o ploaie proaspătă, în timp ce la dreapta imaginea este dinamică, urmând direcția luminoasă lăsată de evanescența mașinilor ce străbat bulevardul. Un oraș deopotrivă calm și agitat, pentru pietoni și mașini, curat și radiant.

Deși în plină noapte, fotografia are zeci de inflexiuni de lumină. Ploaia a născut o peliculă subțire de apă care îmbrățișează cald și plin toate protuberanțele străzii, fiecare muchie din pavimentul ei, toată profilatura bordurii. Oamenii lipsesc. Trotuarul e liber și adâncit în somnul lui. E un moment de repaos în orașul zbuciumat din timpul zilei. Doar undeva departe, la marginea trotuarului opus, spectrul unui cuplu antrenat într-o discuție amintește de beneficiarii acestei imagini urbane miraculoase.

În final, tot ceea ce se desprinde din serenitatea fotografiei cuprinde un mesaj ca o speranță. Noaptea și ploaia, două forțe naturale ce au reușit să înfricoșeze, să trimită spre adăpost ființele omenești de mii de ani, stau aici, în acest oraș, pe acest bulevard, sigure în splendoarea lor, dar dezrobite de teribila lor mască. Îmblânzite și docile, îmbrățișând blând întreaga creație pentru a se scurge apoi prin lentila aparatu-

lui, ele par a spune: „Iată, priviți, acesta este orașul vostru!”

De partea cealaltă, mereu în umbră și tăcut, Nicolae Ionescu zâmbește. După trecerea sa, angoasa marilor orașe se fanează și nimeni, acum sau printr-un arc de timp de 80 de ani, nu va uita Bucureștiul interbelic.

## Bibliografie

Gunther Barth, 1985, „Silver Cities: The Photography of American Urbanization, 1839–1915” (recenzie la) în *The American Historical Review*, 90: 496.

Roland Barthes, 1961, „The Photographic Message” în Sontag, Susan (ed.), *A Barthes Reader*, London: Jonathan Cape, 1982: 194–211.

Roland Barthes, 1964, „Rhetoric of the Image” în Alan Trachtenberg, *Classic Essays on Photography*, New Haven, Connecticut: Leete's Island Books, 1980: 269–285.

Peter Bacon Hales, 1984, *Silver Cities: Photographing American Urbanization, 1839–1939*, Albuquerque, New Mexico: University of New Mexico Press, 2006.

Michael Lesy, 1975, „The Photography of History” în *Afterimage*, 2: 1–5.

Robert M. Levine, 1985, „Semiotics for the Historian: Photographers as Cultural Messengers” în *Reviews in American History*, 13: 380–385.

Thomas Sebeok, 1993, *Semnele: o introducere în semiotică*, trad.: Sorin Mărculescu, București: Humanitas, 2002.

Singer, Irving, 1977, „Santayana and the Ontology of the Photographic Image” în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36: 39–43.

Alan Trachtenberg, 1980, *Classic Essays on Photography*, New Haven, Connecticut: Leete's Island Books. ➤